



Facultad de Filología

ANEXO II

Curso	2016/ <u>2017</u>

GRADO

PORTADA

EN: Grado en Filología Hispánica

Título: La poesía de Evaristo Carriego: un camino hacia el interior.

Alumno: Inmaculada Azofra Gómez

Firmado:

Tutor: Alfonso García Morales

Firmado:

ILMO. SR. DECANO DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA



Facultad de Filología

La poesía de Evaristo Carriego: un camino hacia el interior

Realizado por: Inmaculada Azofra Gómez

Dirigido por: Alfonso García Morales

Trabajo de Fin de Grado

Filología Hispánica

Universidad de Sevilla

Julio de 2017

ÍNDICE

1. Introducción	2
2. La poesía posmodernista hispanoamericana	3
2.1 El posmodernismo en Argentina	6
2.2. Nuevos espacios poéticos.....	7
3. Evaristo Carriego, mitificador del barrio	8
3.1 Acercamiento biográfico. El Carriego de Borges y del tango.....	8
3.2 Obra poética	11
3.2.1. <i>Misas Herejes y Poemas póstumos</i>	12
3.2.2. Mitificación del barrio	14
3.2.2.1. “El alma del suburbio”, un prólogo a la obra mitificadora del barrio.	15
3.2.2.2. “La canción del barrio”, un camino poético hacia el interior.	16
3.2.2.3. “La costurerita que dio aquel mal paso”, la historia más popular de Carriego.	20
3.2.2.4. “Interior”, la culminación de una nueva poética.	23
4. Conclusión	28
5. Bibliografía	30

1. Introducción

La historia literaria está representada por grandes obras y autores que todo el mundo reconoce. Pero también está formada por muchísimas más de las que podemos llegar a conocer. Aunque por necesidad de acotación y representación se necesita consagrar algunos nombres como canónicos en cada periodo literario, también es interesante rescatar o revalorizar a quienes, por menos mérito o mérito diferente, no han gozado de tanta fama.

A finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolló en Hispanoamérica el llamado “posmodernismo” literario, generalmente conocido por ser un periodo de transición entre el modernismo y las vanguardias. Este no ha sido suficientemente valorado ya que siempre se ha visto ensombrecido por las grandes figuras fundadoras —Darío o Lugones, Borges o Vallejo— de las corrientes entre las que se enmarca. Con este trabajo queremos arrojar un poco de luz sobre esta etapa y sumarnos a su revisión a través del estudio de los que se consideran “poetas menores”. Nos centraremos en uno de ellos, Evaristo Carriego. Precisamente la discreta fama de la que goza Carriego se debe a su revitalización gracias al ensayo que le dedicó Borges en 1930. Y esta es otra de las razones por las que nos hemos decidido a volver sobre su obra. Queremos dar a conocer al poeta por sus propios méritos, y no que su fama se vea únicamente ligada a lo que dijo de él otro autor, aun cuando este sea tan grande como Borges. Dentro de la producción de Carriego nos proponemos detenernos en el proceso de mitificación de barrio, valorado por sus críticos como su mayor contribución literaria, aunque generalmente solo se le recuerde de forma anecdótica, sentimental o identitaria.

El primer estudio realizado de la obra de Carriego es el de José Gabriel, publicado en 1921. Es un trabajo completísimo y ya clásico sobre la vida y la obra del autor. A partir de este no se han realizado muchas más aportaciones de relieve y lo que se ha hecho, incluyendo la singular biografía de Borges, ha tenido a José Gabriel como referencia y bibliografía esencial. Los siguientes trabajos a los que hemos podido acceder son de la segunda mitad del siglo XX, como el de Marcela Ciruzzi (1978), Beatriz Sarlo (1980), Javier Adúriz (1985) o María Angélica Bosco (1986). Prácticamente todos, a excepción de Sarlo, tras aludir a la biografía del autor, tratan solo algunos aspectos de su obra y de forma superficial, sin apoyarse en los poemas. En nuestro siglo apenas se han llevado a cabo verdaderas investigaciones sobre el tema. A partir de la lectura y estudio de toda la

bibliografía que nos ha sido accesible nos proponemos revisar la figura de Carriego mediante nuestra propia lectura atenta de su obra poética. De esta obra, como ya mencionamos antes, privilegiaremos la parte dedicada a la mitificación del barrio, intentando identificar y explicar cuáles son los pilares en que se fundamenta y estructura dicha mitificación. Esta constituirá la parte central de nuestro trabajo. Para desarrollar el estudio primeramente contextualizaremos la poesía de Carriego en la corriente literaria en la que se suele enmarcar, dedicando un capítulo al posmodernismo hispanoamericano y argentino. A continuación trataremos la figura del poeta, incluyendo su presencia en Borges y en la tradición del tango. Por último nos centraremos en el análisis temático y formal de su obra poética, tratando de explicar y justificar su aportación a la literatura.

2. La poesía posmodernista hispanoamericana

El originario espíritu crítico y renovador del modernismo no tardó en volverse contra sí mismo, conformando la última etapa de evolución del movimiento y el camino definitivo hacia las vanguardias. Dicho proceso literario podemos entenderlo como consecuencia tanto de razones estéticas como de factores históricos, entre los que están el crecimiento demográfico, la emergencia de las clases medias y las reivindicaciones de las clases trabajadoras, así como una serie de sucesos esenciales en la conformación de la identidad del Continente. Estados Unidos amenaza con su afán de conquista, evidenciada en 1898 con su participación en la guerra hispanocubana. En 1910 se celebra el Centenario de la independencia de muchos países mientras en México estalla la Revolución. Estos son algunos de los sucesos que ayudan a conformar el tránsito del siglo XIX al XX. “Intelectualmente se vive una etapa de fuerte antiimperialismo, nacionalismos e inquietudes sociales, que dejan huella en el ensayo literario, [...] en la narrativa [...] y de forma más sutil en la poesía” (García Morales, 2006: 7).

Fue Federico Onís quien en su importante *Antología de la poesía española e hispano-americana* (1934) acuñó el nuevo término “posmodernismo” para hacer alusión a las tendencias poéticas que se desarrollaron entre el modernismo y las vanguardias. El proceso de disolución del modernismo al que hacía referencia ya había sido tratado anteriormente por críticos como Julio Noé o Pedro Henríquez Ureña, pero hasta Onís no había sido concebido y denominado de manera global. Como cualquier otro término usado para categorizar periodos o estilos, el de “posmodernismo” presenta utilidades y dificultades. Octavio Paz, por ejemplo, hace uso de él en su libro *Los hijos de limo*

aclarando que “el nombre no es muy exacto” (Paz, 1990: 138). A pesar de muchos inconvenientes y polémicas, sigue en vigor y su uso ha llegado hasta nuestros días tanto en la crítica como en la historia literaria, pero circunscrito fundamentalmente al ámbito hispanoamericano. El vocablo “postmodernismo” es una palabra derivada, formada por la adición del prefijo “pos” al étimo ya existente “modernismo”, por lo que se “tiende casi inconscientemente a entenderse de forma subordinada, epigonal, transitoria, incompleta o difusa: lo que viene después, lo que ya no es modernismo pero tampoco llega aún a ser vanguardia diferenciada y plena, una especie de tierra de nadie” (García Morales, 2012: 44). Esto conlleva que se le suela considerar como una etapa poco importante y, quizás por eso, aún no ha sido estudiada como se merece, quedando a la sombra de los maestros del modernismo que le anteceden y de los maestros vanguardistas que le siguen.

La crítica no es unánime a la hora de señalar la fecha de comienzo del posmodernismo: “oscilan entre 1910 (la Revolución Mexicana), 1914 (el comienzo de la Primera Guerra Mundial) [...] Otros prefieren una fecha simbólica: 1916, el año de la muerte de Darío” (Oviedo, 2001: 12). Pero lo que sí parece aceptarse generalmente es que el posmodernismo no es la etapa que sigue al modernismo y precede al vanguardismo sino que se trata de una reacción dentro del propio modernismo, “una crítica del modernismo dentro del modernismo” (Paz, 1987: 138), que ensancha las puertas abiertas por el modernismo aunque, por lo general, deja poco margen a la originalidad. Esto se debe a que “hereda el capital recién acumulado por el Padre (los padres)” (Le Corre, 2001: 312). Con “padres” se hace alusión a modernistas como Darío, Casal o Lugones. Pero esto no quiere decir que los nuevos escritores no busquen nuevos caminos para superarlos. El argentino Baldomero Fernández Moreno lo anunció así: “era de imperiosa necesidad para nuestra literatura dejar en paz a las marquesas en sus tocadores y a las diosas en sus Olimpos” (en Bratosevich, 2006: 185). Igual que denuncian todo lo que le sobra a esta corriente y todo lo que le ha hecho enfermar de superficialidad, también son conscientes del avance que ha supuesto el modernismo en el ámbito del cuidado de la forma.

El posmodernismo está formado por un grupo heterogéneo de poetas. García Morales subraya la convergencia en él de tres generaciones. La primera está representada por la madurez poética de grandes modernistas nacidos entre 1860-1875, como es el último Darío, Lugones o Herrera y Reissig. La segunda generación es la que se conoce como propiamente posmodernista, formada por escritores nacidos entre 1875-1890, como Ramón López Velarde, Luis Carlos López, Enrique Banchs o Baldomero Fernández Moreno, que empiezan a escribir en el momento en el que los maestros citados ya están dando el

cambio. Por diversas razones, como la temprana muerte en el caso de Carriego, varios de ellos dejan de escribir antes de que la nueva estética evolucione, o bien permanecen fieles a ella. Y la tercera generación es la que dará el paso definitivo para acabar con el modernismo e instalarse en las vanguardias. La forman autores nacidos entre 1890-1905, cuyas obras más características son las que muestran características de vanguardias. Es el caso de Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda (2006: 9-10). La gran fama de los autores de la primera y última generación ha oscurecido el papel de esos nuevos escritores que hemos calificado como puramente posmodernistas. Es en este grupo en el que nos vamos a centrar. A pesar de agruparlos en una posible generación, son poetas muy dispares y la propia estética se muestra heterogénea dentro de cada país. No obstante, como aclara Guillermo Sucre, guardaban puntos en común. Muchos de ellos eran contemporáneos de los modernistas e incluso se habían iniciado en esta estética. Otro punto coincidente es el regreso a espacio poéticos propios y “otros planteamientos estéticos y éticos (crisis de la conciencia, actitud crítica frente al lenguaje...)” (Sucre, 1985: 51). Esta corriente heterogénea Oviedo la explica como cauce que conlleva tres direcciones: depuración, crítica y divergencia. La primera sería la que está más apegada a la estética modernista abierta por Darío y consiste en la depuración de estos métodos, “menos adorno y más sustancia, aunque estén guiados por las mismas convicciones y los mismos fines estéticos”. La vuelta a la provincia, el campo o el mundo doméstico, es decir, la vuelta a lo propio representaría la segunda. Y la tercera consiste en el retorno a “lo eterno americano y a la preocupación por cuestiones ideológicas y políticas asociadas con el destino del continente, sobre todo al estallar la Primera Guerra Mundial” (Oviedo, 2001: 13-14)¹.

Paz afirma que el mayor descubrimiento de los posmodernistas está en “los poderes secretos del lenguaje coloquial” (1987:139). Los caminos por los que se abren paso a través de este coloquialismo parten de su expresión y tradición. Nos referimos a la apuesta por lo que Hervé Le Corre llama una “poesía de lo cotidiano”, que encuentra como soporte el motivo provinciano y suburbial (2001: 229). Y es así cómo el desarrollo del modernismo, desencadenado principalmente por su propio desgaste, deriva en una depuración y simplificación de las formas de la expresión artística y un retorno a la realidad más inmediata. Es lo que se ha llamado “sencilismo”, siendo sus representantes más importantes en Argentina Baldomero Fernández Moreno y Evaristo Carriego.

¹ A estas diferentes maneras de superar el modernismo Onís las cataloga como “modos diversos de huir sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior” (Onís, 2012: XVIII).

2.1 El posmodernismo en Argentina

A principios del siglo XX encontramos sendas diferentes por las que transita la poesía argentina. De un lado tenemos a Lugones, apegado todavía a las formas modernistas. De otro a Almafuerce, que había intuido y avanzado algunos de los puntos clave de ese “sencilismo” posmodernista del que hablamos y que proyecta su influencia sobre Carriego y los primeros poetas de intención social. Centrándose en esta etapa de la poesía Argentina comienza así Beatriz Sarlo su artículo “La poesía postmodernista”:

Coexistían con el modernismo de Lugones o Jaimes Freyre, con la exquisitez europea y poco vigorosa de un Charles de Soussens, las tendencias que prolongaban ciertas características del romanticismo, que anunciaban el sencillismo de poetas posteriores, o que inauguraban la poesía de inspiración provinciana y regional. Carriego se incorpora a este panorama con su aporte fundamental: la poetización del barrio. (1980: 97)

Esto nos evidencia la dialéctica, que a lo largo de la literatura hispanoamericana moderna se ha hecho siempre presente, “entre cosmopolitismo y americanismo [...] el modernismo se inclinó por el primero y el posmodernismo por el segundo” (García Morales, 2006: 8). Después de unos comienzos fundamentalmente internacionalistas y exotistas, cuya mejor expresión sería *Prosas profanas* de Darío, los modernistas vuelven progresivamente la mirada hacia lo propio tanto en sentido continental como nacional. José Gabriel (1921: 21-31) apunta al sentimiento argentino de Almafuerce y a Federico Gutiérrez como el tímido poeta que tantea y consigue, de forma discreta, dar algunos retazos del ambiente suburbano. La poetización del barrio es el motivo que legitima a Evaristo Carriego y tema sobresaliente en la nueva poesía Argentina. Pero ya hablaremos más adelante de ello, ya que ahora es pertinente tratar sobre la poesía posmodernista argentina en general.

Entre Lugones representando al modernismo y Borges a la cabeza de las vanguardias, se encuentra en Argentina un grupo de poetas “conocidos como generación de 1910, del Centenario o de *Nosotros*, por la revista homónima creada en 1907, en torno a la que se congregaron sus principales representantes” (García Morales, 2006: 24). A pesar de su diversidad, Julio Noé los clasifica en tres corrientes. La primera es la formada por aquellos poetas que carecieron de propósitos renovadores, debido a que no se sentían atraídos por los nuevos movimientos imperantes en Europa. Sitúa en ella a figuras como Lascano Tegui o Évar Méndez, y como poeta principal a Rafael Alberto Arrieta. Este abandona todo lo excesivo tanto en esencia como en forma, eliminando lo superfluo “de lo demasiado realista y arriesgadamente subjetivo” (1959: 89). En su poesía, catalogada como confidencial, se ajusta idea y expresión dejando ambas enteramente claras y puras. Dentro

del modernismo se da como episodio natural del mismo un “retorno a la tradición clásica”. Los poetas que se lanzaron siguiendo esta vertiente “no fueron adversarios del modernismo, sino algunos de sus continuadores más capaces: Larreta, Banchs y Marasso” (1959: 96). Banchs es un poeta de un lirismo excepcional, al que Lugones consideró como sentimental, sobre todo comparado con los poetas argentinos anteriores, y cuya poesía, caracterizada por la falta de retórica, solo busca “descubrir en la intimidad de lo creado su belleza y armonía” (1959: 100). La corriente que nos queda es la que Noé llama “romántica”. Muchos modernistas, como Lugones, fueron románticos, y de igual manera pasa con los posmodernistas. Estos poetas intentan la poesía “social” como Ricardo Rojas o Manuel Gálvez. De hecho Noé afirma que precisamente “lo mejor de Evaristo Carriego es de fondo romántico” (1959: 73). Fuera de estas clasificaciones deja a Baldomero Fernández Moreno por ser “difícil de situar” (1959: 107). Su originalidad se basa en tratar temas sencillos y cotidianos desde la más sabia sencillez expresiva.

2.2. Nuevos espacios poéticos

La apuesta por lo cotidiano, lo de la calle y su gente, constituye una de las vías hacia el nuevo camino posmodernista. La poesía de Darío no deja espacio a la parte marginal de la ciudad, al hambre de los vecinos, a las peleas en las familias o a los padeceres diarios. La presentación temática de la provincia o del barrio supone un alejamiento de los escenarios prototípicos del modernismo. La poesía posmodernista “prefiere instalarse en micro-temporalidades o micro-espacios” (Le Corre, 2001: 230). Es el mejor escenario para atestiguar esa “desidealización” modernista. Allí el poeta se convierte en cámara, ya sea fotográfica, sonora o ambas (2001: 169) para mostrarnos la realidad.

Antes que Evaristo Carriego el chileno Carlos Pezoa Véliz había escogido como tema y espacio para su poesía zonas geográficas no transitadas. Sus suburbios pueden recordarnos a la poesía entrerriana de Carriego y en ambos poetas encontramos personajes tipo como el organillero. Pero debemos tener claro que aunque los motivos se repitan, Pezoa no es influencia directa en Carriego, su influencia es Almafuerte. Hay muchos otros autores en Hispanoamérica que están descubriendo nuevos espacios líricos, por mencionar alguno más, haremos alusión a Ramón López Velarde, que lleva a cabo esta innovación en México descubriendo la provincia. Por su parte, Evaristo Carriego es el primer poeta

argentino que se aventura a tratar temas cotidianos del arrabal porteño (Gabriel, 1921) dejando pasar la luz a las zonas enigmáticas que con tanta discreción Darío había ocultado.

El objetivo de enumerar ejemplos de poetas descubridores de nuevos espacios líricos en la poesía hispanoamericana es demostrar que la transición al posmodernismo se ha hecho gracias a una ampliación de la mirada y del objeto poético. En palabras de Hervé Le Corre, el posmodernismo “desplaza la mirada, la excentra, multiplica los centros” (2001: 296), y esa multiplicación de centros lo conforman cada provincia, cada barrio, cada persona, la individualidad que a su vez se hace colectiva. Los posmodernistas hispanoamericanos, aún buscando su propia voz, trabajan con una lengua heredada, pero van a dejarla libre para que brote como lo hace de ellos: mezclando lo culto peninsular con elementos populares o autóctonos; el lenguaje considerado correcto y elevado y el del habla cotidiana, abriéndose de esta manera a dar voz a aquellos que habían permanecido en silencio durante toda la tradición literaria: el pueblo y la mujer.

En conclusión, el posmodernismo se enmarca como proceso de reacción en contra del propio modernismo pero conservando mucho de él. El sentimiento de agotamiento del esteticismo modernista y la necesidad de cambio llevan a la reforma expresiva y se concreta en una reducción del exceso de retórica y una ampliación de los márgenes poéticos. Los poetas se adentran así en espacios inusitados e ignorados dando imagen y voz a realidades calladas. Este proceso puede hacerse corresponder con la evolución poética de Evaristo Carriego.

3. Evaristo Carriego, mitificador del barrio

3.1 Acercamiento biográfico. El Carriego de Borges y del tango.

Evaristo Carriego nace en Paraná, el 7 de mayo de 1883. Proviene de linaje criollo por la rama paterna, Evaristo Nicanor Carriego, y ascendencia gringa por la materna, María de los Ángeles Giorello, hija de italianos. Pertenece a una familia tradicional criolla y representativa militar e intelectualmente de la Argentina decimonónica, por su bisabuelo, coronel del ejército, y por su abuelo, abogado y periodista. Este devenir provinciano se interrumpe con su padre, quien decide mudarse con su familia a Buenos Aires. Residen dos años en La Plata, hasta que se afincan en la calle Honduras 84 del barrio de Palermo, un rincón marginal de la ciudad, hábitat de “esa lábil clase media de las orillas, pauta por el gringo trabajador y ahorrativo, al mismo tiempo que por la familia tradicional venida a

menos, que ellos representaban” (Adúriz, 1985: 4). Dicho barrio se convierte en el eje principal de nuestro Carriego. Papel importante adquieren también sus habitantes, a los cuales “comprendió, los quiso, los convirtió en sus personajes” (Bosco, 1986: 11).

Carriego abandonó la escuela secundaria para ingresar al Colegio Militar, pero vio fracasado su intento por padecer miopía. Quizás esto decidió su vocación literaria. Su primer año de vida pública es 1903, cuando se acerca a la redacción del periódico *La Protesta*, órgano del anarquismo argentino, dirigido por Alberto Ghirardo. Aquí es donde conoce a sus amigos Juan Más y Pí y Marcelo del Mazo, interesados en las reivindicaciones “del proletariado sumergido por el egoísmo burgués” (Bosco, 1986: 18). Aún así, debemos matizar, como advierte José Gabriel, que el socialismo del poeta “era un vago y muy noble sentimiento de justicia y de elevación, que de socialismo y anarquismo no tenía más que el nombre” (1921: 9). Publica aquí sus primeros artículos y versos, y poco después colabora también en *Caras y Caretas*, *Papel y Tinta* e *Ideas y Figuras*. “Participa activamente de la vida bohemia que imperaba en el café ‘Los Inmortales’ y esa vida desarreglada, de alcohol y traspasadas” (Romano, 1998: 927). Fallece en octubre de 1912. Las causas de su temprana muerte no están claras. Se habla de tuberculosis y peritonitis. Lo cierto es que el hecho produjo una gran conmoción en su querido Palermo. Inmediatamente se le hicieron homenajes póstumos y por diversas vías su figura se fue convirtiendo en una pequeña leyenda.

Jorge Luis Borges, cuya familia era amiga de los Carriego, contribuyó enormemente a revalorizar la figura de este poeta menor. La razón por la que escribe su libro de ensayos *Evaristo Carriego* (1930), la expone al comienzo del mismo: “¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas?” se preguntaba, ya que él, a diferencia de Carriego, no se crió en el suburbio, sino “en un jardín, detrás de una verja con lanzas y una biblioteca infinita” (1979: 9). Su escritura supone un momento decisivo en el proceso de conformación de la obra borgeana, ya que resume la etapa anterior e “inaugura nuevas formas de elaboración textual introduciendo las oscilaciones entre lo documental y lo inventado, entre lo leído y lo escuchado” (Gramuglio, 1967: 353). El ensayo consta de diferentes capítulos, muchos de los cuales no tienen que ver directamente con Carriego, pero Borges los escribe atendiendo a la necesidad de construir su visión de Palermo. En el capítulo que dedica a su biografía deja claro desde el título que esta es “Una vida de Carriego” y no la vida, ya que “en un pasaje de *Otras inquisiciones* escribió que la realidad es tan compleja que se podrían redactar numerosas biografías de un hombre” (1967: 355). De esta manera se interna en la ficción, inventando el Palermo que necesita y al Carriego

que le sirve como introductor de “temas y procedimientos que serán a partir de aquí constantes en su obra” (1967: 356). Se puede considerar que en este ensayo se hayan los recursos precedentes de *Historia universal de la infamia*, donde “agrega una vuelta de tuerca a los procedimientos de distanciamiento textual” (1967: 357). Así pues, esta atípica biografía le sirve a Borges para construir, fundamentar y deformar su propia “estética de las orillas” (Olea, 1993: 218). Centrándonos en lo que aporta sobre Carriego, Borges lo reconoce como el primer cantor del barrio, pero rechaza casi por completo su retórica. En muchas ocasiones no solo censura sino que ridiculiza su sensiblería. Mientras que otros críticos alaban la capacidad de empatía de Carriego con los pequeños dramas del barrio, Borges disiente diciendo que “una poesía que viva de contrariedades domésticas y que se envicia en persecuciones menudas, imaginando o registrando incomodidades para que las deplora el lector [...] me parece una privación, un suicidio” (Borges, 1979: 60). Pero no es solo Borges quien ironiza sobre su “estética socialista”, su sensibilidad también es objeto de menosprecio por parte de José Gabriel, su primer biógrafo, que la califica peyorativamente como propio de “mujercita”.

La figura de Evaristo Carriego es ya indisociable de Borges, pero más aún del tango. Este género ha valorado sus aportaciones literarias frente a la crítica negativa por parte de algunos autores cultos. José Gobello, por ejemplo, lo defiende así: “pero lo cierto es que Carriego fue el primer espectador literario de los barrios pobres de Buenos Aires y el cantor de la gente sencilla” (1999: 53). Él, en su libro *Breve historia del tango*, dedica una sección a Carriego y lo reconoce como precursor de los motivos del tango. Muchos ven en su poesía un factor esencial para la formación del tango, y hay muchos tangos cuyas letras están dedicadas a él explícitamente. Por otra parte, contribuyó también a su popularidad y configuración como leyenda, que se le pusiera música a algunos de sus versos y se los incluyera en letras de tangos, como por ejemplo “Tu secreto” (Ciruzzi, 1978: 67), pero también el hecho de que se le hiciese referencia a él dentro de los tangos, convirtiéndose en un motivo y personaje más junto a los que él había creado en su mitología porteña. “Los temas de Carriego son retomados luego por los más grandes letristas del tango, especialmente por Manzi y Discépolo, pero no como una apropiación personal, sino como género, el tango ya no se puede separar del arrabal”², espacio que, como sabemos, ha descubierto literariamente Carriego y sirve de musa para él y el tango.

² Información obtenida del artículo “Evaristo Carriego” en el blog *Tango y filosofía*: <https://tangoyfilo.wordpress.com/evaristo-carriego/>

Oscar Juan D'Ángelo señala que “en los poemas de ‘El Alma del Suburbio’ se encuentran una treintena de elementos literarios que los letristas del tango terminan por apropiarse” (Gobello, 1999: 55). Gobello relacionando el tango con su obra poética, encuentra como punto de relación que muchos de los protagonistas de Carriego son los mismos que de las letras de tango, y además los dos se han desarrollado y mantenido sin ideologizar. Sin embargo, en su poesía no se menciona el tango. Quizás haya una lejana alusión en el poema “El casamiento”, cuando se dice que “lucen dos orilleros bailado *La Morocha* y que ni en broma se permitían cortes” (1999: 53), pero es que en esa época aún no estaba bien visto el tango, ya que se lo relacionaba con su origen infame. “Cuando el baile fue aprobado y adecentado en París, entonces, el barrio Norte, digamos, lo impuso a la ciudad de Buenos Aires, que ahora lo acepta, y es una suerte que haya ocurrido así” (Borges, 2016: 57).

Marcela Ciruzzi resume los homenajes que los vecinos de Palermo han dedicado a Carriego en sus aniversarios de muerte (1978: 97, 119). Muchos son poemas o, como hemos mencionado, letras de tangos. Se intentó cambiar el nombre de la calle Honduras por el del poeta y aunque no se consiguió, una calle del barrio de Flores, otro de los barrios porteños más típicos, lleva su nombre. Gracias al trabajo de sus familiares, de Borges y de la “Asociación Amigos de la Casa de Evaristo Carriego” en 1981 la casa donde vivió y murió fue abierta como biblioteca pública especializada en poesía.

3.2 Obra poética

Hay tres grandes figuras que influyen considerablemente en la conformación de la obra de Carriego: Darío, Lugones y Almafuerce. Darío contribuye principalmente con “su imaginería avasallante”; Lugones le presta la visión preciosista de *Los crepúsculos del jardín*, y por su parte Almafuerce le aporta esa nota diferenciadora, su anticonvencionalismo (Adúriz, 1985: 8-10).

Si se tiene en cuenta su temprana muerte, Carriego dejó una obra relativamente extensa, aunque abarcable, compuesta por distintos géneros: poesía, teatro y narrativa. La parte más difundida y por la que es reconocido es la poesía. Su creación narrativa se reduce a una serie de cuentos que aparecieron por primera vez en *Caras y Caretas*. Fueron recopilados y publicados juntos en una edición titulada *Flor de arrabal* en 1927. Según Ciruzzi, presentan un tono “sensiblero y lenguaje simple, a veces algo chabacano” (1978:

53). Al ámbito teatral solo aportó dos piezas: *El alma de los títeres* y *Los que pasan*. Ambas se encuentran comentadas brevemente por Bosco y Ciruzzi³.

3.2.1. *Misas Herejes y Poemas póstumos*

Su primer y único libro publicado en vida fue *Misas herejes*, de 1908. Está catalogado por Mónica Bernabé como “epígono residual del exceso de artificiosidad modernista” (2006: 168). Por su parte, Borges lo califica como “nadería” y “relajación” modernista, a excepción del apartado “El alma del suburbio” (1995). Desde el título se dejan ver sus influencias, así como algunos “ecos de satanismo de moda de raíz baudelariana, en esa reducción *ad absurdum* del misticismo por la paradoja, misas y herejes. Casi todo es herencia y retórica” (Sarlo, 1980: 98). Con esta obra desenmascara y muestra en el panorama literario la parte de Argentina que Darío había censurado mediante su silencio. Elige para su poética unos temas relacionados con lo cotidiano y con la miseria, introduciendo el escenario del barrio. De esta manera, aunque continúa el estilo y el exotismo de la corriente modernista, cambia los modos de vincularse con la realidad. Bernabé observa acertadamente:

Más que liquidación de modernismo, la poesía de Carriego opera la apoteosis de su popularización reescribiendo el erotismo decadente pero sin el dato erudito que puebla la poética de Darío y Lugones [...] La poética bohemia de *Misas Herejes*, con la tipicidad de sus personajes y su sensiblería popular, lejos de ser una reacción contra la estética del modernismo encarnada por Darío y Lugones, aporta a su legitimación (2006: 169-171).

El resto de sus poemas fueron editados y publicados póstumamente “gracias al empeño de Marcelo del Mazo, Juan Más y Pi y Enrique Carriego” (Bosco, 1986: 31). Hay escasa información acerca de cómo se ordenaron los poemas para su libro póstumo. José Gabriel, junto con Eduardo Romano, son los únicos autores consultados que aportan alguna información sobre la edición póstuma. Mientras que el segundo dice que sus familiares y amigos editan en 1913 *Poemas póstumos* en Barcelona “en varias partes seguramente ordenadas por el propio autor” (1999: 927), Gabriel sostiene que los materiales no son exactamente los que dejó su creador preparados ni en el mismo orden. Aún así añade que no es relevante ni el orden ni saber quién lo dispuso así, ya que el conjunto forma “un todo uniforme” (1921: 53-54).

³ No nos vamos a detener más en estos dos géneros por dos razones, porque no contamos con el espacio necesario para tratar como corresponde toda su obra y porque, pese a haber recurrido al préstamo interbibliotecario de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla para poder acceder a la edición más completa de Evaristo Carriego, *Obra Completa* de Marcela Ciruzzi, publicada en Buenos Aires por Corregidor en 1999, nuestra petición no ha obtenido respuesta positiva.

Para la crítica, en los poemas que alberga esta edición es donde está el auténtico aporte de Carriego a la tradición literaria. Es donde consigue dar con su plenitud artística y pasar “de mal poeta modernista, plagado de literatura e imitador poco feliz del simbolismo en auge [...] a ser un discreto poeta suburbano, local” (Gabriel, 1921: 53-54). En estos poemas se centra y establece en los temas (o en el tema) del barrio. Pero estos ya habían sido tratados por él en su primer libro. Así dice Borges:

Misas Herejes: libro despreocupado, aparente, que registra diez consecuencias de ese deliberado propósito de localismo y veintisiete muestras desiguales de versificación [...] en general invisibles. Las páginas de observación del barrio son las que importan. Tipo de esa manera preliminar son *El alma del suburbio*, *El guapo*, *En el barrio*. Carriego se estableció en esos temas (1979: 71).

Vemos de nuevo cómo Borges desprestigia su primer libro, aunque rescata los poemas que tratan el tema local. Las diez “consecuencias” a las que se refiere son los poemas que conforman la cuarta sección del libro, “El alma de suburbio”⁴, donde Carriego empieza a desprenderse de la retórica modernista adentrándose en un nuevo espacio, el barrio porteño. Vemos, pues, en Carriego una evolución materializada en dos vertientes, “la primera que se recibe de Almafuerte y del modernismo” y que se ve reflejada en su primer libro; y la segunda que “inaugura una temática y un modo especial de ver la realidad del barrio y de la casa a través de una percepción elemental y pasiva, receptiva fundamentalmente, determinada por la conmiseración, el sentimiento y el recuerdo” (Sarlo, 1980: 108). Es este nuevo tema-espacio el que interesa a la crítica por su valor novedoso y a nosotros para nuestro estudio de la mitificación del barrio. Nos vamos a centrar en las secciones de toda su obra poética que creemos que conforman o ayudan a formar este mito porteño: “El alma del suburbio” de *Misas herejes* y “La canción del barrio”, “La costurerita que dio aquel mal paso”, “Íntimas” e “Interior” de *Poemas póstumos*.

Aunque no sea nuestro objeto de estudio el resto de secciones que, en gran medida, pertenecen al primer Carriego, añadiremos una breve reflexión sobre cada una ellas, siguiendo fundamentalmente a Beatriz Sarlo, para poder dar una visión lo más global y cerrada posible de toda su obra poética. De “Viejos sermones” Sarlo destaca el tratamiento de la “ya gastada dicotomía idealismo-realismo” y su defensa del quijotismo en “Por el alma de Don Quijote”, personaje que presenta como “arquetipo de virtudes, y que proyecta hasta la Argentina fin de siglo donde encuentra a quien el poeta considera ‘su primo Juan Moreira’” (1980: 101). Tanto en *Misas Herejes* como en *Poemas Póstumos*

⁴ Solo menciona diez de las once composiciones que conforman dicho apartado. Posiblemente haya excluido “De la aldea”, debido a que el tema no es el barrio. Esto lo hizo ya José Gabriel en su estudio anterior sobre Carriego, el cual Borges cita como fuente principal para su libro (José Gabriel, 1921: 45).

aparecen secciones de poemas ocasionales dedicados a sus amigos, tituladas “Envíos”. Lo más interesante es que en estos poemas llega a criticar la poética modernista demostrando que él considera su poesía como una nota discordante que comienza a alejarse de dicha estética. Los cuatro sonetos que conforman el siguiente apartado titulado “Ofertorios Galantes”, presentan la nota más cercana a la poesía erótica del Lugones de *Los crepúsculos de jardín* por su tono, ritmo y temática amorosa-pasional. Por último, dejando “El alma del suburbio” para su posterior estudio, tenemos “Ritos en la sombra”, formado por poemas teñidos por el pesimismo de Almafuerte, que dan cabida “a los aspectos más negativos y hostiles” de la realidad (1980: 100). Algunos de los temas que se tratan aquí serán retomados en el segundo Carriego: “la enfermedad, las novias y las hermanas que se mueren” (1980: 101). Dentro de *Poemas Póstumos* nos queda “Leyendo a Dumas” e “Íntimas”. El primero es un romance inacabado que “ensambla este mundo del hogar con el mundo mítico de la fantasía: ambos se entrecruzan en la realidad poética” (1980: 108). Hemos dejado “Íntimas” para el final porque nos parece una sección discutible a la hora de ubicarla en una de las dos vertientes de Carriego. Sarlo en estos poemas, a pesar de estar en *Poemas Póstumos*, ve de nuevo al primer Carriego. Lo toma como un apéndice de *Misas Herejes* de la misma manera que “El alma del suburbio” es un anticipo, síntesis y prólogo del segundo Carriego de “La canción del barrio” y demás secciones que construyen el proceso de mitificación de Palermo (1980: 108). No obstante, José Gabriel sí lo había tomado como parte de la nueva vertiente que considera su plenitud artística. Para él, *Poemas póstumos* forma un todo uniforme⁵. Estos “revelan momentos de conmovedora ternura: una declaración de amor, una carta, un retrato, una cita, los enamorados que escuchan música, que beben, que conversan; los días de lluvia que invitan a soñar...” (Ciruzzi, 1977: 71). Estos siete sonetos⁶ Adúriz los valora como “novela en primera persona, puente hacia la reticencia final [...] son los sonetos y los sonidos del amor pasado, el recuento de un destino con la abrumada pesadez de abrazarse al fracaso” (1985: 18).

3.2.2. Mitificación del barrio

En este apartado nos proponemos analizar la aportación de cada una de las secciones que conforman el mito porteño en Carriego. “El alma del suburbio” va a servir

⁵ Aunque excluye algunas composiciones. De este apartado excluye el primer poema “Aquella vez en el lago”, el cual tiene claras reminiscencias esteticistas de Darío. Temáticamente también se aleja más de los sucesos y temas que conforman el barrio.

⁶ La sección está formada por ocho, pero recordemos que hemos prescindido de “Aquella vez en el lago”.

de prólogo a los siguientes tres capítulos, relacionados por su espacio y personajes tipo. Lo que varía entre ellos principalmente es su perspectiva o punto de enfoque. Así pues, el primer capítulo –“La canción del barrio”– se centra en dar una imagen general del barrio. Adúriz lo define como “mirada disectora del suburbio que se aviene a los cuadros realistas [...] y que van bordando un mosaico parejo, como el correr de una cámara, que se detiene intencionada atisbando, a menudo, formas invisibles a la luz” (1985: 18). En el segundo capítulo –“La costurerita que dio aquel mal paso”– el narrador se centra en una historia concreta, la de una muchacha del barrio que se ve en la necesidad de abandonarlo pero al final acaba volviendo. Y por último en “Interior” Carriego profundiza en la indagación de su nuevo espacio hasta llegar a lo más íntimo de él y a la conclusión de su poética.

3.2.2.1. “El alma del suburbio”, un prólogo a la obra mitificadora del barrio.

Esta sección –la cuarta de su primer libro– está compuesta por once poemas y es considerada “la perla de *Misas Herejes*, invención casual o voluntaria, fruto del afán exótico o de la compulsión profunda, hallazgo que permitiría a Carriego contarse entre los hacedores de un camino” (Adúriz 1985: 8). Es el resultado del cruce entre “una experiencia literaria adquirida en los cenáculos del centro de la ciudad [...] y su experiencia de vida en el barrio de Palermo” (Bernabé, 2006: 171). Carriego descubre un nuevo y gran tema literario y humano “todavía inscrito en un realismo primario, pero que pronto avanzaría a expresiones más sustanciales” (Adúriz, 1985: 12).

Desde “El alma del suburbio” (Carriego, 2004: 61)⁷, primer poema, Carriego introduce todos los arquetipos de su mitología del barrio. Según Sarlo, es un “poema síntesis donde se aprieta la materia que conformará el segundo Carriego” (1980: 102). Opera con sus personajes tipo como “el gringo musicante”, las “comadres del barrio”, “hombres testarudos”, “amante asesino”, “parroquianos”, la “tísica”, el “payador galante” la “mujer del obrero”; introduce los lugares donde se desarrolla la vida del barrio: el “conventillo”, “la cantina”, la “calle”, las “casas de los vecinos”; y las actividades diarias o pequeños dramas que suceden en él: venta de boletines, algarabía, chismes, enamoramientos o amores fugaces que acaban en abandono de la muchacha por parte del amante, la llegada borracho del marido a casa, el silencio del barrio al caer la noche, etc.

⁷ De aquí en adelante, cada vez que citemos algún poema o algunos versos de la obra de Carriego citaremos por esta edición mencionando sólo el número de la página entre paréntesis.

Contiene de esta manera los personajes, escenarios y motivos que Carriego desarrollará en su obra posterior. Por ello, aparte de síntesis de toda la sección, podemos verlo como prólogo, en el sentido narrativo, o como cotexto, en la acepción teatral⁸, del resto de su producción. En definitiva, como una presentación de lo que se conoce como el segundo Carriego. Pero yendo más allá, la sección completa en sí, con sus once poemas, funcionaría como presentación de una mitología porteña que culmina en sus poemas póstumos. La principal diferencia es que “El alma del suburbio” sigue más apegada a la tradición modernista, lo que se aprecia en ciertos elementos de la retórica simbolizadora que se entretiene en generalizaciones y recurre a la abstracción. Aún así, gracias a esas generalizaciones podemos encontrar en la sección rasgos de presentación de la obra, ya que nos muestra a *grosso modo* el barrio, sin entrar en casos concretos, e introduce, también de forma general, algunas figuras típicas como “El guapo” (69) o “La viejecita”(63).

3.2.2.2. “La canción del barrio”, un camino poético hacia el interior.

La sección “La canción del barrio” se abre con un poema titulado “El camino de nuestra casa”, el cual “sintetiza el reencuentro con los sitios familiares y nos incluye al volver” (Adúriz, 1985: 15). El poema conforma un trayecto que nos lleva por todo el apartado mostrándonos el barrio, pero también se puede entender metaliterariamente como un camino metafórico hacia un nuevo tema y un nuevo espacio poéticos, un retorno hacia lo propio, alejado del primer modernismo. Por eso el camino es familiar: “Nos eres familiar como una cosa/ que fuese nuestra, solamente nuestra” (116). Usaremos la senda temática que ofrece el poema para llegar a todos los demás que dan cuerpo a este rubro el cual “por una parte, madura en la familiaridad de los objetos: las calles, con sus árboles y casas; por otra, se trasunta en los rostros significantes de vecinos y amigos; pero también en historias íntimas [...] de tal modo el barrio se va acuñando en instancias, que a su vez lo aluden, lo nombran y reflejan” (Adúriz, 1985: 15-16). Lo primero que hace es situar al lector en el escenario en el que todo se va a desarrollar: “Familiar en las calles, en los árboles/ que bordean la acera. Igual que ha presentado el espacio, lo hace, a continuación, con los habitantes, que pasan a ser los personajes del espacio mitificado:

Nos eres familiar (...)
en la alegría bulliciosa y loca
de los muchachos, en las caras
de los viejos amigos, (116)

⁸ *Dramatis personae* y prólogo principalmente.

Entre estos muchachos se encuentran “los muchachos vendedores de diarios” que gritan y se burlan de la chica de 10 años a la que han apodado *Mamboretá* o bien el mozo que abandona a su prometida en “La muchacha que siempre anda triste”. Presenta al organillo, figura central para la conformación del barrio, como un personaje más:

y en la monotonía dolorida
del quejoso organillo
que tanto gusta oír nuestra vecina
la de los ojos tristes (116)

Fijémonos en la vecina de los ojos tristes, que puede ser cualquiera de las chicas citadas antes, la chica con la que los muchachos se meten en “Mamboretá”:

Mamboretá suspira, y si es que alguno insiste:
¿Dónde está Dios?, Le mira mansamente con esos
sus ojos pensativos de animalito triste (118)

O la que fue abandonada por su prometido en “La muchacha que siempre anda triste”:

Así anda la pobre, desde la fecha
en que, tan bruscamente, como es sabido,
aquel mozo que fuera su prometido
la abandonó con toda la ropa hecha (119)

La figura de esta mujer se ve reflejada en otros poemas de dicha sección, así como en “La francesita que hoy salió a tomar el sol” o “Lo que dicen los vecinos”. También nos presenta en el poema la figura de “¡la muchacha/ modesta y pensativa que hemos visto/ envejecer sin novio resignada!”, la cual en “Como aquella otra” se siente identificada con otras vecinas que hayan pasado por una situación similar:

Sí vecina: te puedes dar la mano,
esa mano que un día fue hermosa,
con aquella otra eterna silenciosa,
“que se cansara de aguardar en vano”
Tú también como ella, acaso fuiste
la bondadosa amante (...)
(...)
y que una fría noche ya lejana,
te dijo, como siempre: “Hasta mañana”
pero que no volvió (121)

Y en “Mambrú se fue a la guerra” se lamenta por la situación sufrida:

¡Todo por el veleta que fue novio o amante
allá, en tu más lejanas locuras de muchacha!
que nunca en tantos años se te oyera una queja
y te afliges ahora, cuando eres casi vieja (122-123)

Todos los personajes esconden sus historias íntimas de sus vecinos y por consiguiente de los lectores. Lo que conocemos de ellos es a través de habladurías y chismes: “Nos eres familiar (...) / en las historias íntimas que andan / de boca en boca por el barrio”. Y de la misma manera llegan hasta nosotros, como a un vecino más. “Las facetas de lo íntimo se vuelven exteriores, casi públicas, en el barrio de Carriego. Aquello que no se sabe, se presiente, se conjetura, lo supone el poeta” (Sarlo, 1980: 105). El chisme se instala como elemento organizador y central del barrio:

Sin embargo, en los chismes, casi obligados,
de los pocos momentos desocupados,
una de las que cosen en el taller
dice y esto lo afirma la propia abuela (120)

En todos los poemas hay algún dato no corroborado que nos llega a través del conocimiento de los vecinos. En algunos es tan clara la relevancia de las habladurías que su presencia aparece en el propio título: “Otro chisme” (“Que no transcurre un solo día sin que haya / sus novedades”, 123) o “Lo que dicen los vecinos”. Este último poema también es una muestra de cómo Carriego va formando el mundo de Palermo a partir de las vivencias de los vecinos. Poetiza estos hechos dándole una característica colectiva en la que “el barrio participa con pleno derecho[...] que se hace extensivo al poeta” (Sarlo, 1980: 105). Transmite una realidad cotidiana, la necesidad de entrometerse en vidas ajenas a la vez que se quiere ocultar la propia:

Es increíble lo que le cuesta
hacer que escuche si hablan de esto,
ruegan, la apuran, y no contesta
ni una palabra: ¡Les pone un gesto!
Y en cuanto insisten se les resiente (124-125)

En este poema se habla del porqué del cambio que ha dado una de las chicas del barrio, pero nunca lo sabremos a no ser que ella nos lo cuente. Carriego no le da voz individual a ningún habitante. Solo tenemos la voz colectiva de los cotilleos. Todo lo que sucede en el vecindario está a disposición para ser comentado, más aún cuando se trata de un escándalo como en “El suicidio de esta mañana”:

un vecino que a manotones
logró llegar al grupo de los mirones
que, una vez en el patio, formaran rueda.

Una buena comadre, casi afligida,
cuenta a una costurera muy vivaracha
que, a estar a lo que dicen, era el suicida

un borracho perdido, según oyó (129)

Los poemas de “El velorio” y “El casamiento” han recibido atención por parte de todos los críticos de Carriego. Reflejan dos momentos fundamentales en la vida del barrio en los que se pasa del plano íntimo al público dejando ver la cotidianidad del vecindario. En ellos destacamos la incorporación de frases hechas, el uso de coloquialismos y de los planos populares del lenguaje. Ambos poemas –junto con “El camino de nuestra casa”– se insertan en la corriente costumbrista y la revalorizan a través del humor (Sarlo, 1980: 104-105). Esta propiedad es también citada por Borges cuando habla de “El casamiento”, diciendo que en dicha composición Carriego muestra su mayor expresión de humorismo. El tono de humor se capta a través de la primera estrofa, o así al menos lo explica Gabriel: “bastan esas cuatro líneas para describir los afanes o la curiosidad del barrio por ver a los novios, y basta el descubrimiento de esta curiosidad para advertir enseguida que algo hay de raro en esa unión, cuando tanto es el afán de los vecinos por observar de cerca a quienes seguro ven todos los días” (1921: 69).

Todos los habitantes son, como venimos diciendo, muy reservados a la hora de mostrar su vida personal. Otra evidencia de ello lo encontramos en el poema “El hombre que tenía un secreto”. Ante esta intriga “Algunos se hacen malas suposiciones”, “Eco de las diversas murmuraciones”, “una vecina/ dice que...”, “la buena gente/ se halla intrigada” (127-128). A los vecinos, y por ende al barrio les rodea un halo de misterio: “parece que guardasen en secreto/ el rumor de los pasos familiares” (117), que el propio pueblo intenta subsanar con las habladurías y los chismes.

Estos secretos están coronados por el silencio que guardan los personajes, como el de la chica a la que “ruegan, la apuran, y no contesta/ ni una palabra” (“Lo que dicen los vecinos”, 125) o “La enferma que trajeron anoche”:

Desde que la trajeron ha rechazado
sin contestar palabra, todo remedio,
y por más que se hizo no hubo medio
de vencer un mutismo tan obstinado. (126)

Y el silencio, que forma parte esencial del barrio en el que Carriego nos está introduciendo, está relacionado con la ausencia, y esta a su vez con la muerte:

¡Oh, los vecinos
que no nos darán más los buenos días
pensar que alguna vez nosotros
también por nuestro lado nos iremos,
quién sabe donde, silenciosamente
como se fueron ellos. (117)

Este poema acaba con la idea de la muerte, no como problema metafísico, sino como “pregunta que parte del sentimiento y de la nostalgia” (Sarlo, 1980: 104). Toda su obra está impregnada por este sentimiento nostálgico que se materializa mediante la vivencia del presente a través del recuerdo. Y en este sentido, la figura del organillo es un “motivo más de proyección hacia el pasado: el poeta siente la complacencia de abolir el futuro y remitir los hechos del presente a una concatenación necesaria con el pasado” (Sarlo, 1980: 104):

Has vuelto, organillo (...)
(...)
memorias de cosas lejanas
evoca en silencio (...)
(...)
alegrías y penas ¡Qué suave
se le pone el rostro cada vez que sueñas
algún are antiguo! ¡Recuerda y suspira!
(...)
la canción ingenua, la de siempre, acaso
esa preferida de nuestra vecina
la costurerita que dio aquel mal paso.
(...)
¡Adiós, alma nuestra! Parece
que dicen los vecinos cuando te alejas,
¡pianito del dulce motivo que mece
memorias queridas y viejas! (139-141)

Quizás por esta razón coloca este poema, “Has vuelto”, en último lugar. La vuelta del organillo como una vuelta mediante el recuerdo al pasado y a la esencia del barrio. En el proceso de mitificación de este es esencial su articulación a través de los recuerdos y los rumores. Con este poema cierra la sección culminando con el regreso al barrio por el camino de casa. Una vez que el poeta se ha instalado – y nos ha instalado a los lectores – en su barrio, pasa a tratar un suceso concreto. Nos referimos a “La costurerita que dio aquel mal paso”, cuya protagonista está ya mencionada explícitamente en el fragmento que hemos citado del último poema de esta sección.

3.2.2.3. “La costurerita que dio aquel mal paso”, la historia más popular de Carriego.

En este apartado Carriego va a relatar, a través del barrio, una historia particular basándose en los recursos de los que ya se sirvió en la anterior sección: el uso del lenguaje coloquial, los rumores que conforman la historia íntima como algo colectivo y la vivencia del presente a través del melancólico recuerdo del pasado.

José Gabriel habla de la unidad temática de este rubro, que dio enseguida lugar al mito más popular de Carriego: “hay en su obra otras creaciones relevantes; pero la más

original, la más típica y la más extendida[...] es el de la costurerita en desgracia” (1921: 57), y considera que todos estos poemas giran en torno al mismo tema, por lo que los entiende como “miembros distintos entre sí de una sola historia, ofrecida en cada uno de ellos bajo una faz circular [...] en realidad la creación está contenida en un solo soneto: el que lleva el título, ‘La costurerita que dio aquel mal paso’, que es también su primer verso” (Gabriel, 1921: 57). Beatriz Sarlo argumenta también que estas once composiciones se publicaron juntas por su clara unidad temática: “es un ciclo formal y estructuralmente cerrado: en él se relata la historia de la muchacha que se va y que cierra su ausencia, no con la muerte o la decadencia prostibularia, sino con el regreso al hogar –centro primordial– que significa siempre el regreso a lo bueno, a lo justo, a lo que debe ser conservado” (1980: 106). Por su parte, Ciruzzi opina que también pueden referirse a “muchachas que pecaron por amor y abandonan el hogar paterno adonde algunas de ellas retornan pobres, arrepentidas” (1977: 71). Es decir, que no tiene por qué referirse en todos los poemas a la misma chica, sino que pueden ser parte de la narración de diferentes situaciones o situaciones hipotéticas y prototípicas de más chicas jóvenes del barrio.

En el primer poema, “La que hoy pasó muy agitada”, se pone en alerta al barrio y a los lectores, ya que transmite la idea de que ha pasado algo que se sale de la cotidianidad:

¡Qué tarde regresas! ¿Serán las benditas
locuaces amigas que te han detenido?
¡Vas agitada! ¿Te habrán sorprendido
dejando, hace rato, la casa de citas? (142)

Desde el principio aparece el secreto y el misterio. Gabriel anota que simplemente con la exclamación inicial ya el lector adivina que cierne una tragedia, y el resto del poema refuerza ese presentimiento (1921: 69). Suponemos, igual que suponen los vecinos, que la tragedia viene desencadenada porque la muchacha ha estado con un hombre, pero no podemos saber nada más hasta ahora. En el cuarto poema, cuyo título es el mismo que recibe la sección completa, se narra cómo el hombre con quien la costurerita dio el mal paso se ha ido y ella, por no seguir soportando la maledicencia de sus compañeras, decide también marcharse: “¡Qué cara tenía la costurerita,/ qué ojos más extraños, esa tardecita que dejó la casa para no volver!” (144). Como consecuencia de esta decisión su familia se preocupa y la echará de menos. En varios poemas son sus hermanos los que toman la voz y se dirigen a ella en poemas como “¿No te veremos más?”:

¿Con que estás decidida? ¿No te detiene nada?
(...)
Te vas así, tranquila, sin un remordimiento!
(...)

¡Pensar que entre nosotros ya no estarás mañana!
Caperucita roja que fuiste nuestra hermana,
Caperucita roja, ¿No te veremos más? (143)

Trasmite así la idea de ingenuidad e inconformismo de los pequeños que no aceptan creer que esta situación sea para siempre. Toda la familia se resiste al principio a creer que se ha ido y la esperan atentos en “La inquietud” dejando de hacer sus actividades cotidianas: “Los niños no juegan con el gato”, “el padre mira el reloj”, “las diez y aún no vuelve”, incluso Carriego relata en “Cuando llega el viejo” cómo el padre decide salir a buscarla. Una vez aceptada la realidad, la ausencia sigue y se instala como motivo en la familia y en la poesía de Carriego. En “Caperucita roja que se nos fue” Carriego le da voz a uno de sus hermanos para transmitirnos cómo la percibe uno de los pequeños de la casa, un inocente. En ocasiones, como sucede en este poema, “la nostalgia se desahoga en un ruego que es lamento, perdón y esperanza a la vez” (Gabriel, 1921: 61):

¡Ah, si volvieras! ¡Cómo te extrañan
mis hermanos!
La casa es un desquicio: ya no está la hacendosa
muchacha de otros tiempos. (146)

En “Aquella vez que vino tu recuerdo” pareciera que Carriego se introduce como voz narradora incluyéndose en la visión de los hermanos o quizás sea el barrio el que habla en primera persona del plural, identificándose con el dolor que sufren los ingenuos y los inocentes. En este poema se presenta la ausencia de la hermana como presencia a través del recuerdo que los interrumpe en sus quehaceres dejando un sentimiento de nostalgia:

Estábamos así contentos, cuando
alguien te nombró, y el doloroso
silencio que de pronto ahogó las risas
con pesadez de plomo (147)

Los siguientes poemas, “Por ella”, “¿Qué será de ti” y “Por la ausente”, continúan con la temática del recuerdo de la ausente pero con un matiz distinto: el recuerdo se hace vago, “como de cosa lejana y tan sufrida que ya no produce desazón” (Gabriel, 1921: 61). Y como fruto de ello Carriego escribe los versos que Gabriel cataloga como los más penetrantes de toda esta dolorosa historia:

Si se habla de ti, en seguida
pensamos: ¿Será feliz?
Y a veces te recordamos
con un vago asombro: así
como si estuvieras muerta. (“Que será de ti”, 149)

La sección termina con “La vuelta de caperucita”, poema en el que hermano trata de poner al día a la hermana que, como la hija pródiga, vuelve a la casa del padre:

¡Qué cambiado está todo! ¿No es
cierto?
¡Si supieras la vida que llevamos pasada!
mamá ha caído enferma y el pobre viejo ha
muerto. (151)

E igual que en la parábola del hijo pródigo, le asegura que no le reprocharán nada por su marcha ni el motivo de esta: “Entra sin miedo, hermana, no te diremos nada”, “ni un reproche te haremos: ni una palabra sobre/ el oculto motivo de tu distanciamiento” (151). Este poema cierra la sección pero no la intriga de por qué se fue exactamente la muchacha. ¿Puede deberse a un embarazo? El único dato temporal es “hace ya cinco meses que dejó el hogar” (150), y justo después de este se da el regreso, pero no podemos saber cuanto más ha pasado. Hay otro detalle que se evidencia en este último poema: no hay juicio. No se dice ni el pecado ni se pretende juzgar ni castigar. Esto tiene que ver con una evolución y superación en Carriego, quien deja atrás el tono moralista o sociológico presente en “El alma del suburbio” para instalarse en personajes reales y no en meras abstracciones. “Se aleja de todo lo que pueda ser objeto de raciocinio [...] y atiende únicamente aquello que toca de lleno al sentimiento” (Gabriel, 1921: 64). Una vez afincado en esta imparcialidad, consigue retratar el barrio atendiendo solo al sentimiento propio del poeta.

A lo largo de toda la sección se nos ha tratado de transmitir una historia de forma peculiar: cada poema es un intento de aproximación a lo sucedido, que nos llega a través de “versiones laterales [...] distintos intentos de aproximación, a fin de lograr una plenitud, con un primas de imágenes [...] Ella (la costurerita) vive a través de ojos extraños, ya sean estos familiares u hostiles” (Adúriz, 1985: 17).

3.2.2.4. “Interior”, la culminación de una nueva poética.

Carriego encuentra su tema y va caminando por este hasta llegar al espacio más personal: la casa, pero no como espacio físico, sino como hogar formado por los personajes y los sentimientos. A medida que ha ido avanzando en su trayectoria, se ha hecho más importante el recuerdo como eje articulador de la imagen del barrio. El recuerdo de la ausencia, de lo que era y ya no es, de lo que estaba y ya no está; y el anhelo de regreso, que muchas veces hacía de la ausencia, presencia. Pero estas cuestiones, encabezadas siempre por el sentimiento frente al pensamiento, van a adquirir plenitud en esta última sección. Es

la familia para Carriego “el centro de los afectos, unidad compacta de sentimientos” (Sarlo, 1980: 107). La felicidad que produce el hogar y la familia viene dado por la cotidianeidad. Así se aprecia en “Mientras el barrio duerme”, poema en el que la voz narradora o el yo lírico parece encarnar una figura paternal y poner orden en la casa:

¡Después de romper el plato
le pisas la cola al gato
por debajo de la mesa!

¿Con que te muestras violento
porque mi sermón te irrita?
es inútil ese cuento.
No te muevas de tu asiento:
¡Te conozco, mascarita!
(...)
Y a propósito, ya veo
que te volcaste la sopa
en la ropa, ¿No? Yo creo
que comer así es muy feo:
¡Linda te has puesto la ropa!
(...)
¿Al patio así? Ten cuidado,
no salgas desabrigado
que te puedes resfriar. (189-190)

Estas características las encontramos también en “La lluvia en la casa vieja”, donde se relata con normalidad un día de lluvioso de encierro. Lo mismo habla de la gotera del techo de zinc y de cómo se enfanga el patio que de lo que se hace mientras fuera diluvia. “Las muchachas están en la cocina:/ una se ha puesto a preparar la masa/ (...)/ y las demás, como siempre, en discusiones,/ lo de todas las noches: sobre el juego” (198-199). Y en el transcurso de estos quehaceres familiares, los estragos de la lluvia irrumpen en la monotonía haciendo que los miembros de la familia dejen sus actividades y, entre todos, se ayuden para solucionar los problemas ocasionados:

¡Los claveles, muchachas, los claveles!
Quien no vuelva trayendo una maceta
se quedará esta noche sin pasteles.
(...)
¡Míralas, madre, llegan hechas sopas!
A mudarse, muchachas, a mudarse.
Sí, no dejarse estar con estas ropas
empapadas, no vayan a enfermarse (200)

Y contribuye a formar una imagen familiar que Borges define como “cuando la lluvia se desplaza en el aire igual que una humareda y no hay hogar que no se sienta un fortín”. Son poemas que llevan a cabo “una exaltación de lo elemental” (1979: 66), así como en “¡Por el corazón!”, donde se da una queja de la niña mimada y de cómo la abuela, que siempre le

consiente, le da la mejor parte de la sandía: “La culpa la tiene la abuelita/ ¡Es natural! ¡La mima tanto!” (196). Hay otros en los que se testimonian malas noticias, como en “El nene está enfermo” donde se entiende que por esa razón “hoy el hogar no tiene la habitual alegría/ de los días hermosos” (183). Son poemas en los que se alterna con mayor fluidez los planos coloquiales y descriptivos.

En esta sección, Carriego vuelve a tratar temas anteriores, pero trasladados a una visión más íntima y personalizada. Con el poema “En el cuarto de la novia” retoma el motivo de “El casamiento”, pero centrándose en la figura de la prometida y en su situación concreta: “¿Y la novia? ¡Ay, la novia! Cómo/ tenía de alegre la cara” (196). Incluso en “Sola” el sujeto lírico le habla a ella y parece que se hace partícipe de sus nervios e ilusión:

La última noche de novia
llegó pronto, ¿Verdad? Mañana
adiós cuartito de soltera (179)

Hay poemas en los que Carriego adopta un narrador homodiegético que se muestra más involucrado en su barrio, ya sea encarnando la figura de hermano, primo o amigo, o hablándole a sus personajes como si fuera el propio barrio.

Pero el elemento más característico de este final de la poesía de Carriego es el sentimiento de ausencia, no regreso, muerte y fin. Este motivo, aunque se halla en su obra desde el inicio, es en estos poemas donde alcanza a ser una preocupación central, “representa en ellos una amenaza turbadora y constante, capaz de destruir para siempre la felicidad y el orden, elaborados a través del sentimiento, de la degustación de lo mínimo en la cotidianidad” (Sarlo, 1980: 107). Los efectos de la muerte se materializan en poemas como “El aniversario”, “Ahora que estás muerta” o “La silla que ahora nadie ocupa”, por los cuales entendemos que aún la muerte no ha sido aceptada y esta se convierte casi en un personaje más a través del recuerdo y el silencio:

¡Si supieses!, Cada día
te sentimos más, apenas
te olvidamos un momento,
levantamos la cabeza
y en seguida nos parece
que vas a entrar por la puerta. (“Ahora que estás muerta”, 201)

Es el propio recuerdo el que no deja avanzar a los personajes y les ancla al pasado, “la ausencia es ya una presencia en el recuerdo” (Sarlo, 1980: 107):

De tiempo en tiempo, casi furtivamente
llega en silencio alguna que otra mirada
hasta la vieja silla desocupada
que alguien, de olvidadizo, colocó enfrente (“La silla que ahora nadie ocupa”, 174)

La muerte se hace presente en Carriego y en su barrio incluso antes de llegar, como pensamiento recurrente que le incita a advertir en un particular *Carpe diem* a las hermanas en “Reid mucho, hermanitas” de que disfruten y sean felices antes de que todo acabe: “¿Cuál de esas lindas bocas será la que primero dejará de reír?” (182). En alguna ocasión utiliza el otoño y la caída de las hojas como metáfora del cambio y sobre todo de la muerte, por ejemplo en “El otoño, muchachos”:

¿Qué dejarás, otoño, en casa este año?
¿Qué hoja te llevarás? Tan silencioso
llegas que nos das miedo.
Sí, anochece
y te sentimos, en la paz casera,
entrar sin rumor ¡Cómo envejece
nuestra tía la soltera! (188)

Este poema acaba con el augurio de muerte de esa tía soltera. El conocimiento de la existencia de la muerte perturba y preocupa al sujeto lírico quizás por “el problema del permanecer, del ver y vivenciar los cambios, mientras los otros se van” (Sarlo, 1980: 107). Este sentimiento queda perfectamente perfilado en “Los viejos se van”:

¿No te da tristeza? Bueno,
a mí no sé que me da
¡Se van los viejos!
(...)
Y se van tan despacito
que ni lo sienten ¿Será
el consuelo de saber
que se habrán ido en paz? (180)

Pero ningún consuelo le parece suficiente a Carriego. Lo que le preocupa más es si, después de la vida, el recuerdo será suficiente para mantener a los seres queridos:

Y cuando no estén, ¿Durante
cuánto tiempo aún no se oirá
su voz querida en la casa
desierta?
¿Cómo serán
en el recuerdo las caras
que ya no veremos más? (180-181)

Igual que mencionábamos el tópico del *Carpe Diem*, Adúriz habla de la versión del *Ubi Sunt* en Carriego: “No es tanto la constatación de un padecimiento afectivo al que lo ha sometido la suerte, sino más bien el ensayo de un adiós próximo, prefigurado en separaciones, visiones de vejez oprimente” (1985: 21).

Hemos dejado para el final el último poema de esta sección y, por consiguiente, de toda la obra de Carriego: “Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho”. Este poema parece un viaje temporal desde el presente narrativo

Mañana cumpliremos
quince años de vida en esta casa
¡Qué horror, hermana, cómo envejecemos,
y cómo pasa el tiempo, cómo pasa!
Llegamos niños, y ya somos hombres (203)

El poeta hecha la vista atrás y recuerda todo lo vivido en el barrio por una generación durante la infancia:

(...) Nuestros nombres
no dicen ya diminutivos tiernos,
ingenuos, maternales, ya no hay esa
infantil alegría
de cuando éramos todos a la mesa (203)

No podía faltar en su último poema la nota nostálgica del recuerdo por los ausentes, como la abuela, algunos amigos o la vecina enferma. Carriego parece transmitir la idea de que el principal componente del barrio es su gente con sus historias. El barrio dejará de ser el suyo cuando no quede nada de lo vivido y el recuerdo se olvide. Quizás este es el motivo por el que tanto recurre al recuerdo e intenta llenar el vacío que provoca la no presencia o ausencia. Para suplir la ausencia la hace presencia a través de la vivencia del pasado, que a su vez lo consigue mediante el recuerdo. Pero todavía no se ha acabado todo, aún queda para Carriego una llama que mantiene la esperanza y el recuerdo vivo, su madre.

Nos preguntamos muchas veces. Muertos
o ausentes, ya no están: solo nosotros
quedamos por aquellos que se han ido,
y aunque la casa nos parezca extraña,
fría, como sin sol, aún el nido
guarda el calor: mamá nos acompaña (205-206)

Llega así hasta lo más íntimo y personal, el retorno hacia lo más propio es una vuelta hacia lo materno a través de una mirada aún infantil⁹. Podemos entender así la figura de la madre como barrio, o mejor dicho, la figura del barrio como madre. La muerte de una madre obliga a abandonar para siempre la infancia, etapa que Carriego parece valorar

⁹ Adúriz relaciona esa mirada infantil con una “selección inmovilista y afán idealizador” en los poemas de Carriego llevado a cabo con la intención de mostrar sólo lo lícito del barrio: “obligado a que su barrio no se parezca al suburbio [...] prefiere eliminar al guapo, disipar la atmósfera orillera: en suma, trasfigurar el ‘alma ruda y sombría’ en el sortilegio de un territorio manso (1985: 23).

como única feliz. La muerte de las historias que conforman el barrio y su infancia es como la muerte de la madre en la casa.

Yo no sé, pero creo que me falta
algo cuando no escucho
su voz. Una inquietud vaga me asalta (206-207)

Carriego anuncia el fin de su poética porteña. Lo ha entregado todo por el barrio pero el este ya se ha ido. Palermo sigue su curso de vida, pero el de Carriego permanece como él lo funda, en la memoria, en el recuerdo pero sobre todo en la poesía y en el mito.

4. Conclusión

A lo largo de estas páginas hemos ido analizando la obra de Carriego hasta llegar a lo más profundo de su poética, en lo que nos hemos centrado. Lo primero que hemos podido entender es que se trata de un poeta bifronte. La poesía de Carriego se desarrolla en dos líneas: cosmopolita o modernista y nativista o posmodernista. Coincide la división de estos dos Carriegos con la propia evolución de la poesía hispanoamericana entre los siglos XIX y XX. Así pues Carriego constituye un referente idóneo para entender el paso del modernismo al posmodernismo y cómo la división de estas dos corrientes no es posible hacerla de forma contundente. Dentro de esa evolución al posmodernismo es un representante esencial por ser el descubridor y propulsor de un nuevo espacio poético, el barrio. En su alejamiento de la vertiente elitista modernista con su altisonante retórica y exotismo, descubre la belleza del espacio real y cercano a sus circunstancias, mientras hace uso de un lenguaje cada vez más coloquial. De esta manera logra instalarse en su barrio porteño, Palermo, y lo convierte en fuente de inspiración a la vez que en escenario y personaje de su obra. Igual que José Hernández había hecho con la Pampa, literaturizándola e incorporándola definitivamente al imaginario argentino, Carriego lo hace con los motivos familiares y cotidianos del suburbio bonaerense. Pero las verdaderas conclusiones de nuestro trabajo son las que tienen que ver con su obra, más concretamente con su mitificación del barrio, proceso que hemos estudiado pormenorizadamente.

A la hora de estudiar dicho proceso hemos visto cómo, buscando una superación del modernismo, Carriego se aproxima a las historias de su barrio, con su gente y su forma de hablar enmarcadas en su espacio. Este germen de poesía suburbana está en él desde los inicios, en su único libro publicado, en la sección que hemos considerado que funciona como prólogo: “La canción del barrio”, a partir del cual hemos articulado tres capítulos.

Estos son “La canción del barrio”, “La costurerita que dio aquel mal paso” e “Interior”. Desde el prólogo hasta el último poema “Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho”, Carriego finge inmiscuirse entre los vecinos trasmitiéndonos la vida en el barrio y haciendo que los lectores lleguemos a sentir ese lugar como propio. A medida que va avanzando en su poética los espacios se hacen menos relevantes y las historias se centran en relatar sucesos cotidianos, ya que lo que realmente conforma su visión de Palermo no es el espacio en sí, sino los sucesos y las historias que en este se desarrollan.

El barrio de Carriego se construye a partir de unos procedimientos e imágenes que a lo largo del estudio de su obra hemos podido identificar. Uno de ellos es el papel otorgado a la comunicación, llevada a cabo principalmente a través de los chismes que posibilitan la transmisión de las historias relatadas. Otro es la nota nostálgica que tiñe todas estas historias y sucesos, proceso que se completa en su poética con el tratamiento de las imágenes de la ausencia, el silencio y la muerte.

Las historias están narradas a través del propio vecindario. Son los chismes y rumores los que transforman las historias íntimas en hechos colectivos y por tanto en canciones del barrio. Es por ello que consideramos que Carriego da un papel muy importante a la comunicación, la cual se lleva a cabo a través de estos rumores, lamentos, rezos, charlas, comentarios e incluso silencios. Carriego se presenta como emisor o re-enunciador de todo ello, manteniendo en todo momento el uso coloquial que dan sus enunciadore.

La obra de Evaristo Carriego se encuentra marcada por el sentimiento nostálgico que impregna cualquier suceso relatado. En muchos poemas la nota nostálgica llega por la vivencia del presente narrativo a través del recuerdo del pasado; y en otros por el conocimiento de que el propio presente en un futuro será también recuerdo y pasado. A esto debemos sumarle el hecho de que, aunque lo que se narra son vivencias cotidianas y actividades rutinarias, están tratadas como algo efímero e irreplicable, lo cual ayuda a resaltar dicho sentimiento de nostalgia. En sus poemas podemos sentir la preocupación y el dolor por lo que ya no es y por lo que, aunque actualmente es, en un futuro dejará de serlo. Así pues nunca cesa el pensamiento recurrente de la ausencia, incluso futura.

El silencio y la muerte son formas de presenciar y ocupar la ausencia. En Carriego lo ausente se hace presente por el recuerdo. A la hora de tratar el silencio, lucha contra su posible ausencia de significado a través de los chismes o evidenciando el significado del propio silencio, que por lo tanto, aunque sea ausencia de voz, es presencia de significado.

Todo ello pare evidenciar una misma cosa que nos lleva a la última imagen que citábamos como procedimiento en la conformación de su poética: Carriego tiene miedo a la muerte y para él la muerte es la ausencia continua que lleva al olvido. Es precisamente la ausencia, el olvido y por consiguiente la muerte lo que quiere evitar mediante la mitificación del barrio, y para ello trata de mantener en la memoria todas las vivencias generacionales de su barrio, para que estas siempre estén en el recuerdo, nunca se olviden y por lo tanto perduren eternamente.

5. Bibliografía

- Aduriz, Javier (1985): “Introducción”, en Carriego, Evaristo, *La canción del barrio y otros poemas*, Biblos, Buenos Aires.
- Barrera, Trinidad (1998): *Baldomero Fernández Moreno (1915-1930), Las miradas de un poeta ensimismado*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- Bernabé, Mónica (2006): “Poetas, ninfas y jardines: decadencia y modernismo” en Jitrik, Noé (coord.): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires, pp. 151-172.
- Borges, Jorge Luis (1979): *Evaristo Carriego*, Emecé, Buenos Aires.
- (2016): *El tango. Cuatro conferencias*, ed. Martín Hadis, editor digital Titivillus: [http://assets.espapdf.com/b/Jorge%20Luis%20Borges/El%20tango%20\(8505\)/El%20tango%20-%20Jorge%20Luis%20Borges.pdf](http://assets.espapdf.com/b/Jorge%20Luis%20Borges/El%20tango%20(8505)/El%20tango%20-%20Jorge%20Luis%20Borges.pdf). Accedido el 10/05/17.
- Bosco, María Angélica (1986): “Evaristo Carriego”, en *Escritores argentinos por autores argentinos*, vol. 7, A-Z, Buenos Aires.
- Bratosevich, Nicolás (2006): “Las cambiantes formas de la lírica” en Jitrik, Noé (coord.): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires, pp. 175-204.
- Carriego, Evaristo (2004): *Poesía Completa*, El Cid, Santa Fe.
- Ciruzzi, Marcela (1978), *Evaristo Carriego, su vida y su obra*, Plus Ultra Viamonte, Buenos Aires.
- *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, Ayacucho, Caracas, 1998.
- “Evaristo Carriego” en *Tango y filosofía*: <https://tangoyfilo.wordpress.com/evaresto-carriego/>. Accedido el 12/05/17.
- Fassi, Maria Graciela (2011): “Aspectos teóricos del estudio de la poesía desde una perspectiva geocultural. El tratamiento poético y crítico del espacio”, en *Universum*, nº 16,

Universidad de Talca: <http://universum.utalca.cl/contenido/index-01/fassi.pdf>. Accedido el 24/05/17.

- Gabriel, José (1921): *Evaristo Carriego*, Agencia Sudamericana de Libros, Buenos Aires.
- García Morales, Alfonso (2006): “La poesía posmodernista hispanoamericana”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, proyecto E-Excellence de Liceus, 2006 (<http://www.liceus.com>).
- Giusti, Roberto (1969): “*Misas Herejes*”, en Ulloa, Noemi, *La Revista Nosotros*, Galerna, Buenos Aires.
- Gobello, José (1999): *Breve historia del tango*, Corregidor, Buenos Aires.
- Irby, James (1970): “Borges, Carriego y el arrabal”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº XIX, El Colegio de México, pp. 119-123.
- Le Corre, Hervé (2001): *Poesía Hispanoamericana Posmodernista: historia, teoría, prácticas*, Gredos, Madrid.
- Monteleone, Jorge de (2006): “La invención de la Ciudad: Evaristo Carriego y Baldomero Fernández”, en Jitrik, Noé (coord.): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires, pp. 205-233.
- Gramuglio, M^a Teresa (1967): “Jorge Luis Borges, 1”, Capítulo 79 de *La historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo, Buenos Aires.
- Noé, Julio (1959): “La poesía” en Arrieta, Rafael Alberto (ed.): *Historia de la literatura argentina*, tomo IV, Peuser, Buenos Aires.
- Olea Franco, Rafael (1993): *El otro Borges. El primer Borges*, FCE, Argentina.
- Onís, Federico de (2012): *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882-1932)*, ed. Alfonso García Morales, Renacimiento, Sevilla.
- Oviedo, José Miguel (2004): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 3. *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza, Madrid.
- Paz, Octavio (1987): *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona.
- Saborido, Jorge y Privitellio, Luciano de (2006): *Breve Historia de la Argentina*, Alianza, Madrid.
- Sarlo, Beatriz (1980): “La poesía posmodernista”, Capítulo 47 de *La historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo, Buenos Aires.
- Sucre, Guillermo (1985): *La máscara, la transparencia*, FCE, México.
- Torre López, Cristina de la (2007): *Raíces ideológicas y culturales del símbolo del arrabal en las primeras obras de Borges*. RACO, nº 5-6, pp. 105-114: <http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140513/192085>. Accedido el 27/03/17.